

# Sobre la obra de Juan Daniel Fullaondo

## ¿Por qué tuvo Molly que vivir en Gibraltar?

### NOTA

Este artículo fue escrito hace cuatro años, para ser incluido en un libro de obras de Juan Daniel Fullaondo, entonces en preparación. El libro, a causa de la amplitud de su documentación, todavía no ha sido publicado y he creído que este escrito, que él conocía, puede ser en este momento mi mejor homenaje a su figura.

El título hace referencia, cómo no, al Ulises de Joyce, una de las grandes pasiones de Juan Daniel quien, como el gran escritor irlandés, nos ha dejado en el filo de sus sesenta años.

MARÍA TERESA MUÑOZ

Veinte años después de la primera publicación de su obra, la actividad profesional de Juan Daniel Fullaondo permanece todavía sin inscribirse dentro de ninguna tendencia arquitectónica definida y sin una interpretación crítica precisa. A pesar de los esfuerzos de algunos comentaristas y de las claves ofrecidas por el propio autor, la amplia producción arquitectónica de Juan Daniel Fullaondo permanece obstinadamente enigmática y se resiste a su conceptualización como un todo coherente. Si alguien se ha preguntado por el significado unitario de sus edificios y sus proyectos, normalmente concluye que los aspectos más orgánicos y libres y los más abstractos y rígidos están en permanente e irreconciliable conflicto, tal vez porque él mismo cambia constante y deliberadamente de orientación incluso dentro del proceso de realización de una misma obra, dejando a su arquitectura, como algunos pensarán que es característico de toda obra moderna, vacía en su centro. O, como otros pensarán que es característico de la situación contemporánea, descompuesta en una multitud de ramificaciones, más o menos amplias y con o sin conexiones entre sí.

Esta primera conclusión estaría de acuerdo con los supuestos de la crítica estructuralista, e incluso de-constructivista, y también apoyaría la idea, seguramente más admitida, de considerar la arquitectura de Juan Daniel Fullaondo como una deslumbrante agregación de signos y estilos, singular antes que nada por ofrecer un campo más rico que el habitual para el juego y la interrelación de las convenciones de la forma y los lenguajes de la arquitectura.

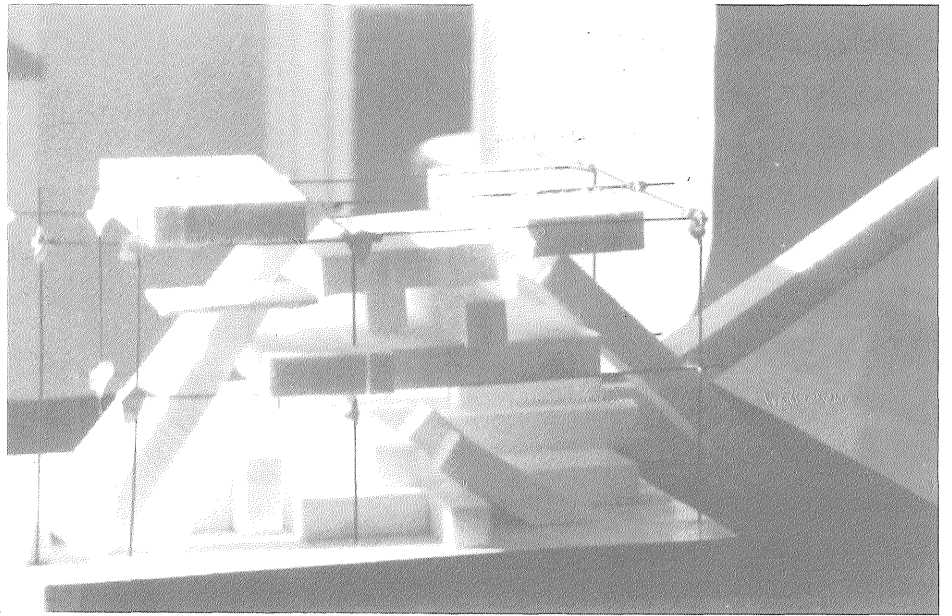
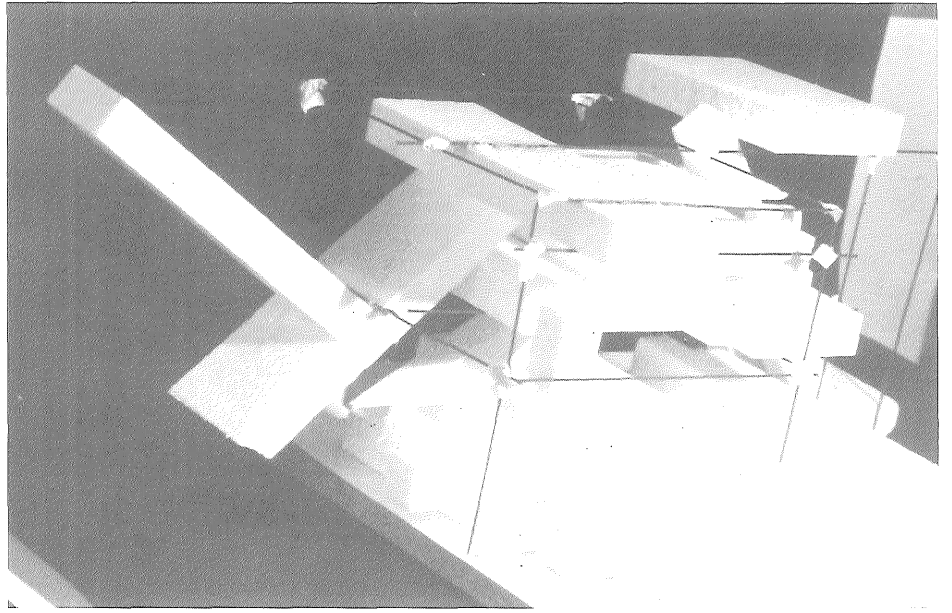
Es significativo que gran parte de las dificultades de interpretación que ofrecen las obras de Juan Daniel Fullaondo derivan del hecho de que, en el desarrollo de su línea arquitectónica, el autor no se adapta a los modos al uso ni tampoco a los principios según los cuales se acostumbra a juzgar hoy los edificios construidos o proyectados por los arquitectos más famosos. El dogma interpretativo de nuestro tiempo implica que las obras, una vez realizadas, son independientes de las vidas y los objetos personales de sus autores, y este dogma no puede adaptarse al hecho evidente de que, a pesar de la existencia autónoma que enfáticamente poseen, los proyectos de Juan Daniel Fullaondo son profundamente autobiográficos y ello a pesar de los muchos colaboradores ajenos a él mismo que han intervenido en la concepción y desarrollo de cada una

de las obras. Vamos, por tanto, a comenzar comentando esta presencia del autor dentro de las obras, aunque tan insistentemente se reclame, desde la amplitud y consciencia de sus referencias, que quien configura el edificio es un agente actuando desde fuera de él, como simple coleccionista, narrador o reportero de historias ya contadas.

Desde el comienzo, Juan Daniel Fullaondo ha tratado de mostrar, con un cierto distanciamiento de las corrientes y las modas del momento, una imagen de sí mismo libre de las ataduras de la historia e intentando fijar con claridad su posición en el aquí y ahora, confiando en su capacidad para configurar intelectualmente un mundo dentro del cual pudiera ser entendida la actividad artística del arquitecto, a pesar de sus profundos misterios. Como otros creadores en el mundo del arte, él ha desarrollado su actividad profesional a partir de la idea de que el artista puede obtener los materiales para su obra a partir de su propia vida, que también será finalmente la substancia y el significado de la misma. Por tanto, además de los procedimientos formativos que son propios de la forma arquitectónica, entran en juego en los proyectos de Juan Daniel Fullaondo otros que son los encargados de configurar una lógica propia de la obra y del autor, en la que se nos invita a penetrar tan profundamente como lo está el propio arquitecto, si es que realmente deseamos comprender su mundo.

Pero, junto a lo que podría verse como una cierta perversidad y egocentrismo, existe también en las obras aquí publicadas una persistente ligadura con la memoria de otros tiempos, de otras arquitecturas, a las que habrán de permanecer unidas de por vida y con las que comparten sentimientos de todo tipo. La imaginación intelectual, en contraposición a la esterilidad y la pesadilla de la historia, supone para este autor la prioridad más indiscutible, ya que siempre se ha declarado una mente creadora libre de los dictados del orden, de los estilos arquitectónicos e incluso de su tiempo y su lugar concreto. No obstante, en la realidad de las obras construidas, él mismo ha encontrado a menudo con que algo le ha recordado que no estaba totalmente libre de la historia, los estilos o el momento concreto en que vivía o, al menos, que no lo estaba todavía. Es en estos momentos cuando, en una actitud muy característica suya, parece perder la consciencia sobre la situación concreta en que se encuentra, para reaparecer su interés de otro modo, sobre algo distinto, aplicado o no a la obra en cuestión.

Es ésta una de las peculiaridades del modo de hacer de este arquitecto, que podría resumirse en la insistencia, una y otra vez, en esa situación creativa que se sucede tras desprenderse, voluntariamente o no, de las ligaduras de una situación anterior y comenzar nuevamente desde cero, como quien vuelve a la consciencia tras un desvanecimiento momentáneo. Es así como, en esa especie de resurrección, le es imposible contemplarse a sí mismo desde fuera, como si se tratara de una persona distinta, pudiendo de este modo emprender el camino de vuelta



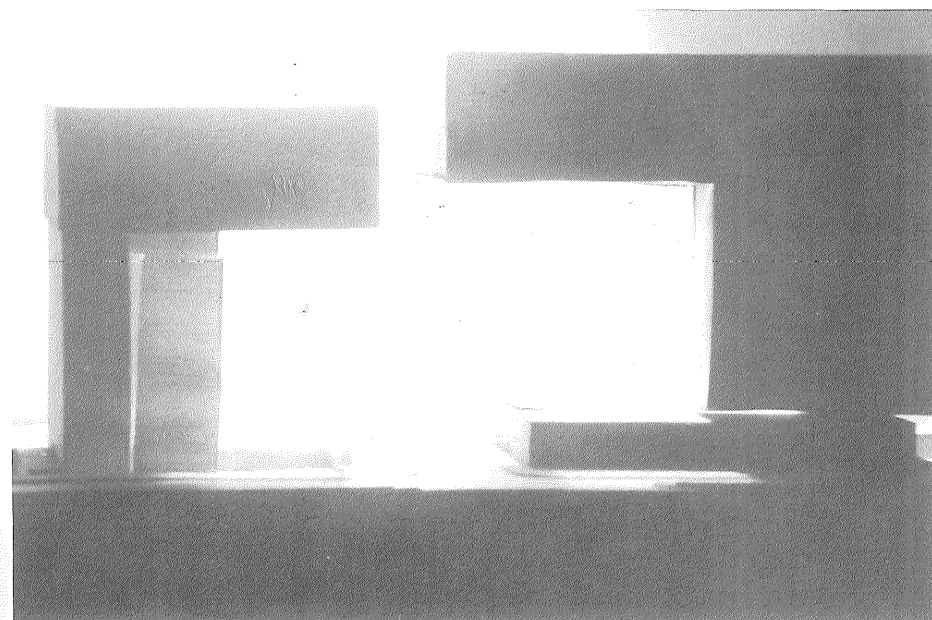
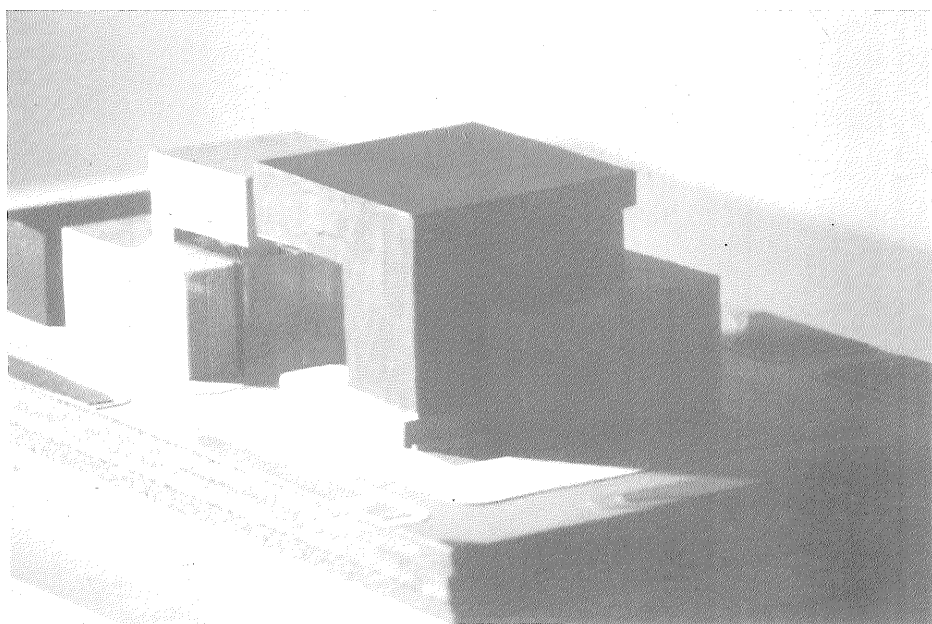
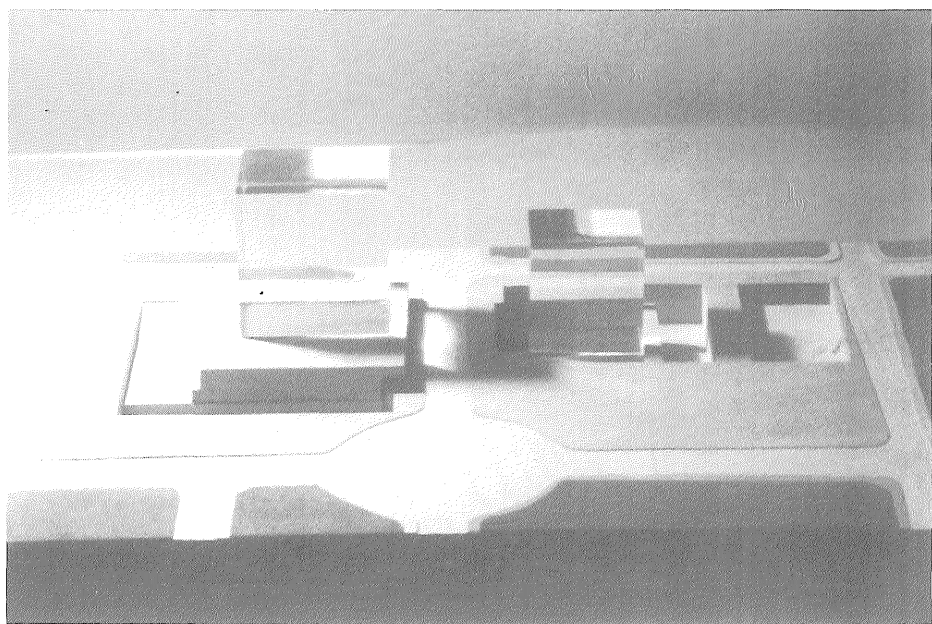
hacia una existencia anterior y, simultáneamente, colocarse en la posición del artista moderno que se enfrenta a su creación totalmente libre de supuestos.

Se trata, en definitiva, de visitar, de volver sobre la propia vida, la propia obra y también sobre la obra de otros a través de uno mismo, en una especie de dibujo de la propia personalidad por medio de la creación artística. La fusión de unas formas con otras, en construcciones que no llegan a resolverse como unidades absolutamente concluyentes, no tiene aquí ningún sentido que no incluya también la fusión simbólica e imaginativa con el autor. De aquí los procedimientos de acumulación y la imposición de ritmos o esquemas de ordenación que, muchas veces procedentes de otros campos del arte, aparecen en los proyectos y los edificios de Juan Daniel Fullaondo y les dan ese sello de exarcebado formalismo y virtuosismo compositivo.

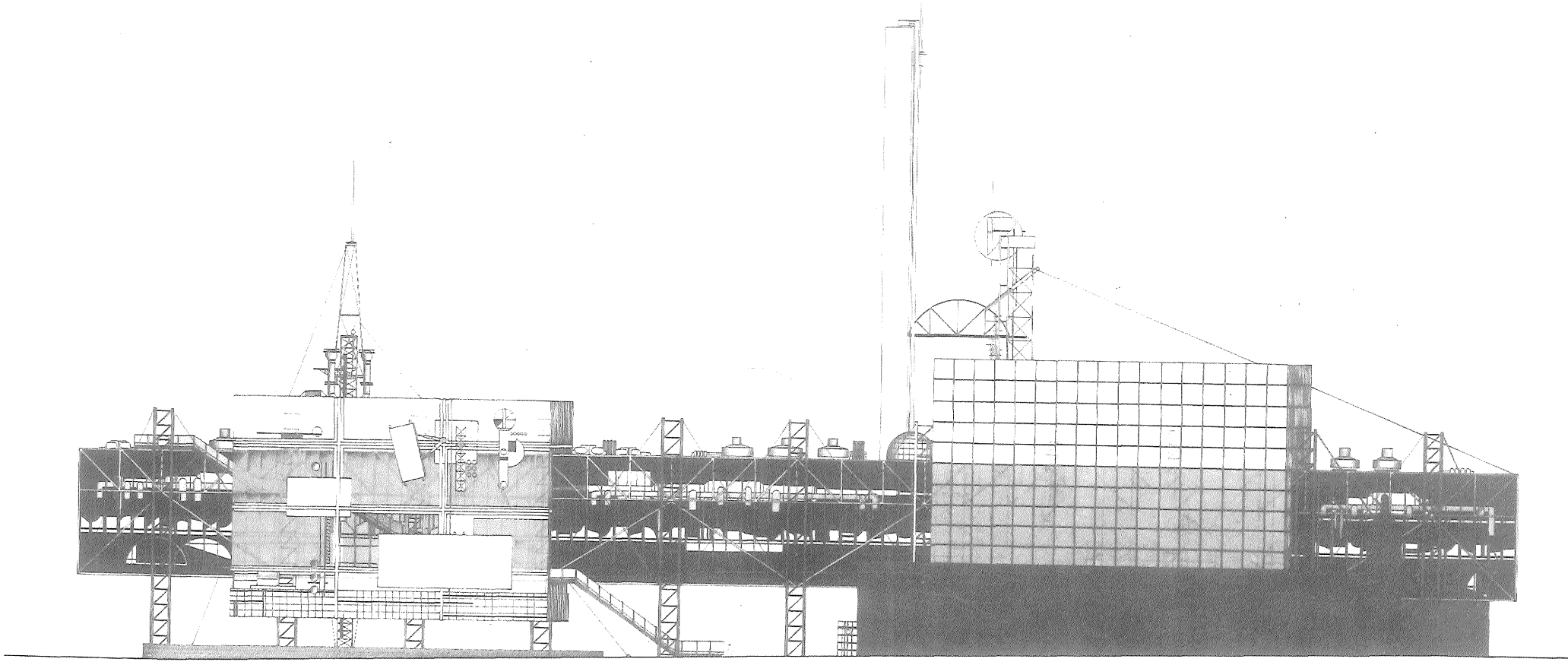
Es evidente, en un recorrido por las obras recogidas en este libro, la acumulación de signos lingüísticos y referencias formales, sobre la que se superponen los procedimientos de ordenación rítmica o secuencial explícitamente utilizados. Y, ante ello, cabe preguntarse: ¿cuál es la función de la forma en estas arquitecturas, producidas en una época y, sobre todo, en un contexto personal que admite el colapso semántico, es decir, cuando se ha roto la ligadura estable entre la forma y el significado y el propio significado es una cuestión que pertenece al pasado o al futuro?

La provocación que implica la exposición lingüística en sí en las obras de arquitectura, o la actitud de búsqueda simplemente que acarrea todo lenguaje en crisis, lleva a operar de un modo autorreferencial, a continuar utilizando los mecanismos propios de ese lenguaje, pero creando nuevas formas que no son sino eco de ellas mismas. De ahí los constantes hilos cruzados que se tienden entre sí las obras de Juan Daniel Fullaondo, con independencia de su secuencia temporal, la función de los edificios y sus materiales concretos. Así nos encontramos tantas veces, y en tantas situaciones distintas, esos aros inclinados, o verticales, o partidos; esos cubos enormes, o pequeños, transparentes, u opacos; esos balcones volados colocados en lo más alto de los edificios, o en las esquinas, repetidos, con cuerpo, o como simples siluetas.

Es un paradigma de las situaciones de crisis la aparición del ornamentalismo y la síntesis combinatoria, ambos presentes en mayor o menor medida en las obras de Juan Daniel Fullaondo, en una retórica comparable a la de otros momentos de la historia caracterizados del mismo modo, pero en este caso aplicados sobre el sólido fundamento de la arquitectura moderna. Es así como sus proyectos, extremadamente complejos y elaborados, incluyen procedimientos que tienen que ver, entre otros, con los procedimientos siguientes: la revisión geométrica del cubismo, acompañada por ciertos signos dadá o surrealistas; el serialismo derivado de la escultura minimalista e incluso de la estructura dodecafónica en la música; el







estructuralismo y sus derivados, aislando analíticamente las unidades funcionales de un sistema, para después reconfigurarlas de otro modo. No resultará muy difícil identificar el papel que alguno de ellos ha desempeñado en las distintas obras.

Ahora bien, ante esa amalgama de formas diversas, de signos lingüísticos, surgen nuevas preguntas: en realidad, ¿por qué se hace tal cosa?; es cierto que con ello se demuestra un alto grado de destreza, pero ¿qué sentido tiene lo que podría ser un exagerado formalismo?, ¿qué papel juega el virtuosismo formal que tan insistentemente se empeñan en mostrar estas obras de arquitectura?, y ¿dónde está la diferencia entre un mero ejercicio de estilo y una auténtica obra de arte?

La actividad creadora, piedra de toque contra la que medir toda actividad relacionada con la producción de objetos artísticos, tiene en la arquitectura de Juan Daniel Fullaondo el papel fundamental en la configuración de unas obras que, si bien se insertan en los valores culturales y estéticos de su tiempo, se mantienen en permanente lucha con los límites impuestos por los condicionamientos técnicos y formales propios de un determinado medio de expresión, sea la propia construcción material de los edificios o incluso el mismo dibujo de arquitectura. Porque, si antes hablábamos de la presencia del autor en las obras, haciendo de ellas una especie de autobiografía, también ahora podemos ver la presencia creativa del autor en la imposibilidad de ciertos rasgos de sus obras que, como los “tigres azules” de Borges o el “cabello rojo y gris” del Murphy de Joyce en el *Ulysses*, hacen de él un espíritu, un fantasma, que trata de cambiar la apariencia normal de las cosas para hacer más viva su presencia. Juan Daniel

Fullaondo, en este característico proceso de descontextualización de los lenguajes y las formas que emplea, de “fisión semántica” que diría él mismo, cambia también de estilo; desde los momentos más realistas y concretos, pasa el desvanecimiento de la realidad, a lo más impreciso y desdibujado, llegando incluso a lo imaginario o lo metafísico, para después volver nuevamente a lo real. Ésta es una de las vías más identificables de su actividad creativa y, aunque resulte más evidente en sus proyectos con gran dimensión urbana o paisajista —las plazas y los cementerios, por ejemplo— está también presente hasta en los proyectos en apariencia más prosaicos —los bloques de viviendas— o los más pequeños —los pabellones de exposición.

El procedimiento de enfocar un solo punto del objeto, cualquiera que éste sea, dejando desvanecerse lo que está alrededor, en una especie de reproducción del llamado “blurred” del fotógrafo, es otra de las peculiaridades de la arquitectura de Juan Daniel Fullaondo, que le aleja de esa equipotencialidad e isotropía de muchos de los arquitectos contemporáneos, de lo que sería un claro exponente Richard Meier, buscando la misma intensidad en todos los niveles de la construcción. La ventana abierta en el pavés, marcando un campo nítido de visión rodeado por otro donde sólo es posible adivinar contornos o sombras imprecisas, una especie de versión arquitectónica del desvanecimiento de los límites en las pinturas de Rothko, podría verse como una metáfora de esta situación, además de como una de las formas más repetidas en su arquitectura.

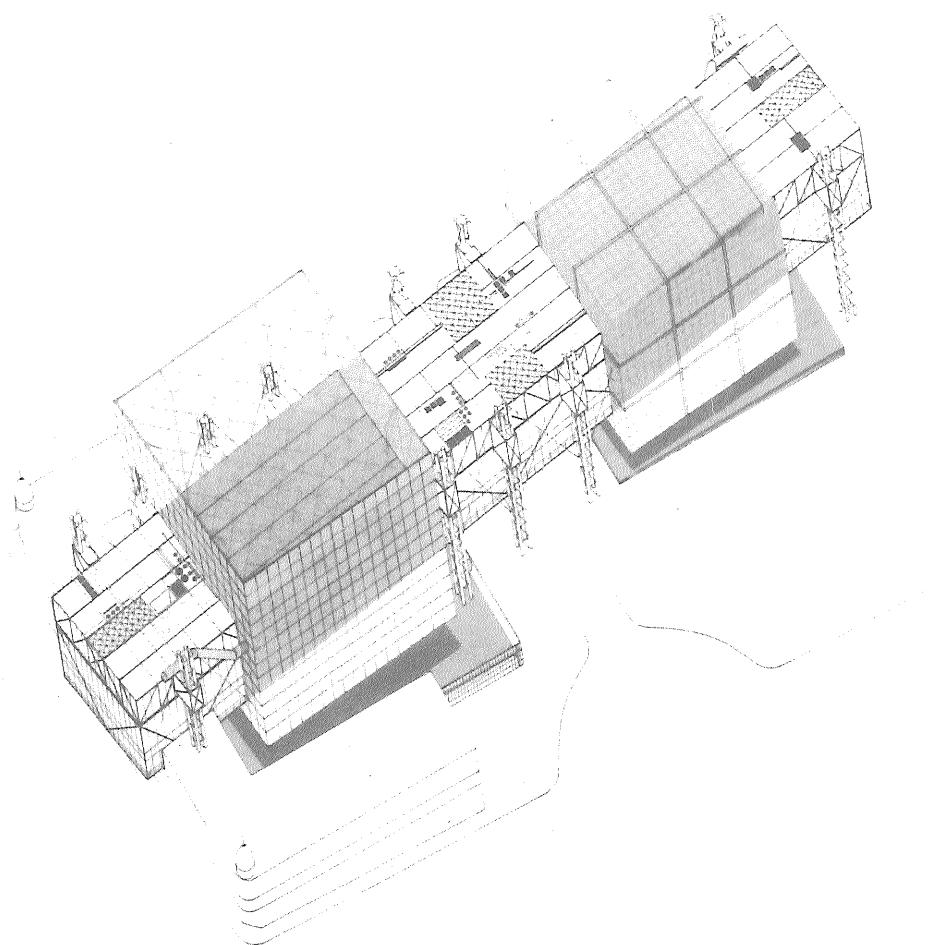
La desfiguración deliberada de ciertos aspectos de la forma, buscando una mayor viveza en su percepción, es

característica de un cierto sector de la literatura contemporánea, como lo es el enfoque y desvanecido de la fotografía. Ambas cosas están en la arquitectura de Juan Daniel Fullaondo, también voluntariamente acumulativa y abigarrada, al mismo tiempo que repetitiva ya autorreferencial. Y los dos, el literario y el fotográfico, tienen en común el ser procedimientos que conducen a una acentuación del realismo en las producciones de Juan Daniel Fullaondo, a pesar de su aparente relajación virtuosista y artificiosidad. La gran cantidad de obras construidas, sin alejarse apenas de las formas proyectadas que las originaron, demuestra la vinculación con la realidad de muchos de los proyectos de Juan Daniel Fullaondo considerados por algunos como imposibles o fantásticos, e incluso es precisamente en los edificios construidos donde más se acusa la eficacia de tales mecanismos, cromáticos o materiales, de intensificación de la realidad.

Pero, si procedimientos tan opuestos como la deformación deliberada y la introducción de cualidades imposibles en determinadas formas, por una parte, y el enfoque nítido de alguno de sus rasgos o sus niveles desdibujando el resto, por otra, pueden conducir hacia la realidad, también el realismo que se percibe en la obra de Juan Daniel Fullaondo puede tener interpretaciones muy diversas. En este sentido, es significativo cómo, ante la aplastante evidencia del realismo de la fotografía por encima del de otras artes, distintos autores pueden opinar desde que la fotografía satisface desde su misma esencia nuestra obsesión por el realismo, ya que la fotografía es la imagen del objeto mismo, hasta que toda fotografía es un fraude de principio a fin.

Ciertas peculiaridades de la arquitectura de Juan Daniel Fullaondo tienen que ver precisamente con esta misma contradicción que se detecta en la fotografía, así como con la ambigüedad de los medios que utiliza, a medio camino entre lo narrativo y lo documental, entre la secuencia literaria y la imagen fotográfica. Y, en este sentido, un eventual parentesco con la pintura estaría más del lado de lo literario, en cuanto medio indirecto de percibir la realidad, frente a la transparencia que implica la fotografía. Y percibir quiere decir aquí ser otras cosas, revivir otras arquitecturas y actualizarlas a través de las nuevas obras. Es a esta luz a la que deberían verse proyectos como el de la nueva Estación de RENFE en Málaga, elaborado sobre la actualización y el cambio de contexto de uno de los edificios más impresionantes de todo el siglo XX, el construido para la Compañía Johnson Wax por Frank L. Wright.

La transparencia que pudieran tener los proyectos de Juan Daniel Fullaondo no significa que sean más literales en sus citas o más exactos en su reproducción de las formas empleadas o los mecanismos que las originan, ya que, como sucede en el caso que acabamos de mencionar, con frecuencia aparecen fuertemente distorsionadas e incluso forzadas en sus cualidades materiales para lograr una mayor expresividad. Pero es claro que, en su evocación de formas anteriores y en su manipulación lingüística de la





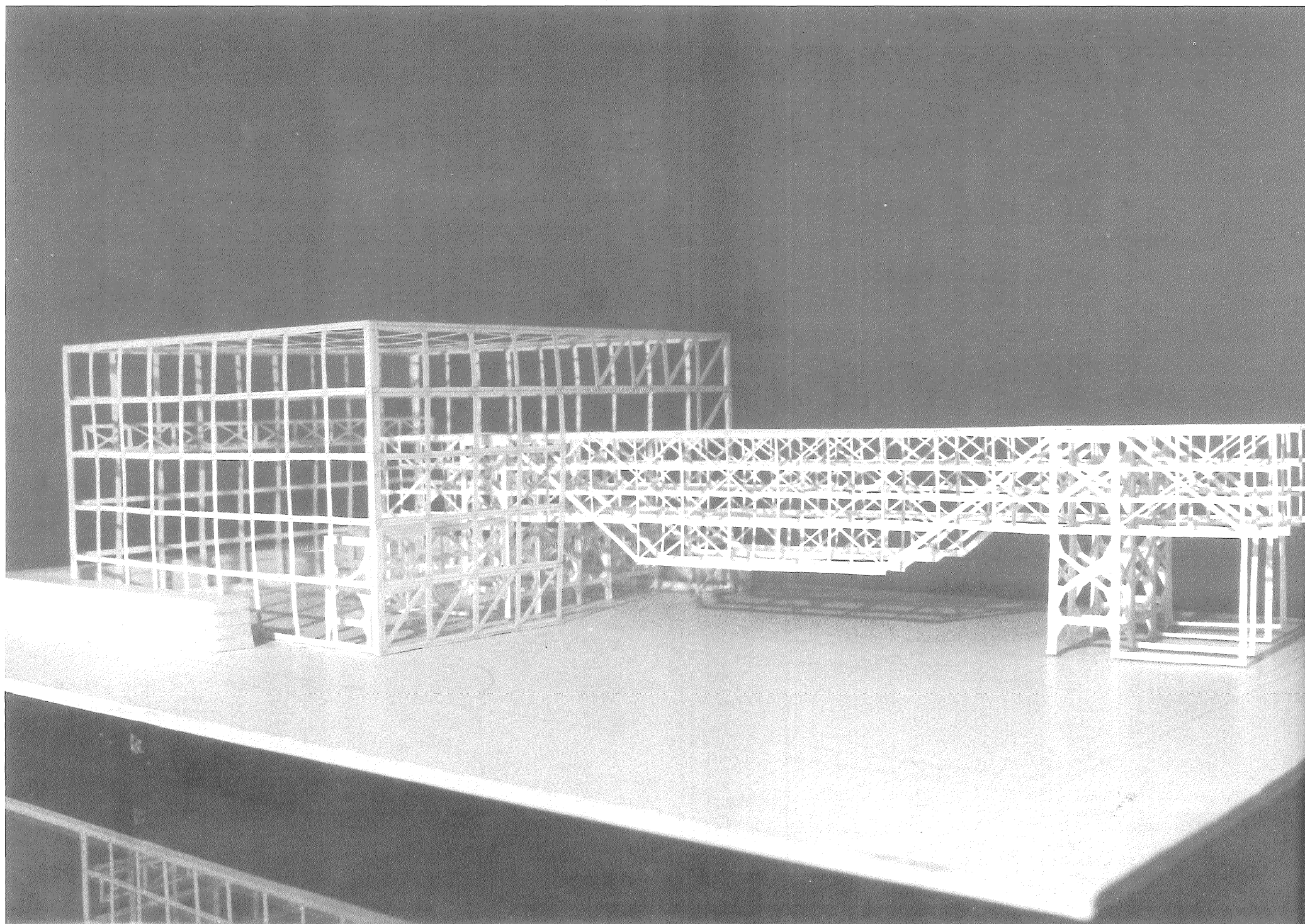
arquitectura, Juan Daniel Fullaondo se coloca en las antípodas de esa opacidad que caracteriza toda esa producción de formas calsicistas e historicistas en general que ha inundado la arquitectura de las últimas décadas, una tramoya que no sólo no tiene, sino que también impide ver un posible significado situado detrás.

La arquitectura moderna, y concretamente la Bauhaus, ponía el énfasis no en la forma en sí, sino en los instrumentos y los mecanismos utilizados para llegar a ella. La atención hacia los medios interpuestos entre el autor y la forma arquitectónica, junto al hecho de partir de una situación de tabula rasa o ausencia de supuestos, acentuaba en los objetos producidos sus cualidades artificiales y novedosas, muchas veces aparatosas y llenas de artificio a pesar de su aparente simplicidad formal. Enfatizar los medios, normalmente, se considera como un modo de distanciar al observador de aquello con lo que se enfrenta o de la última razón de ser un objeto; esto puede aplicarse con bastante exactitud a la Bauhaus, pero en ocasiones puede incluso tener el sentido opuesto.

Explícitamente continuadora de la arquitectura moderna, la arquitectura de Juan Daniel Fullaondo también muestra el interés del autor por acentuar la importancia de

los medios a través de los cuales se produce la forma. Sin embargo, su vinculación más directa se produce con puntos del antes y el después de la arquitectura moderna propiamente dicha, con sus precedentes o con sus secuelas posteriores. Y ésta es una de las razones que se alejan de ese purismo y automatismo formal de la Bauhaus, para adentrarse en universos más complicados y amplios, de los que las propias experiencias formales de los artistas vinculados a esta escuela también forman parte.

Uno de los problemas más profundos de la modernidad en arquitectura, de sus planteamientos teóricos, tiene que ver precisamente con su pretendida transparencia funcional y simbólica a través de la forma. La Bauhaus pretendía crear nuevos objetos artísticos, y también arquitectónicos, capaces de permitir un contacto directo con la realidad de su significación y su uso, como si la forma, generada automáticamente a través de unos determinados medios, dejara de ser ella misma un medio interpuesto permitiendo el contacto directo del usuario con la función del objeto producido. Éste, a su vez, ha sido el punto más débil y el blanco de las críticas a la arquitectura moderna a partir de mediados de siglo, concluyéndose en general que esa neutralidad y transparencia formal son simple-



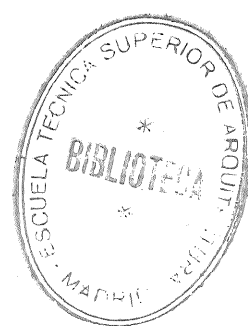
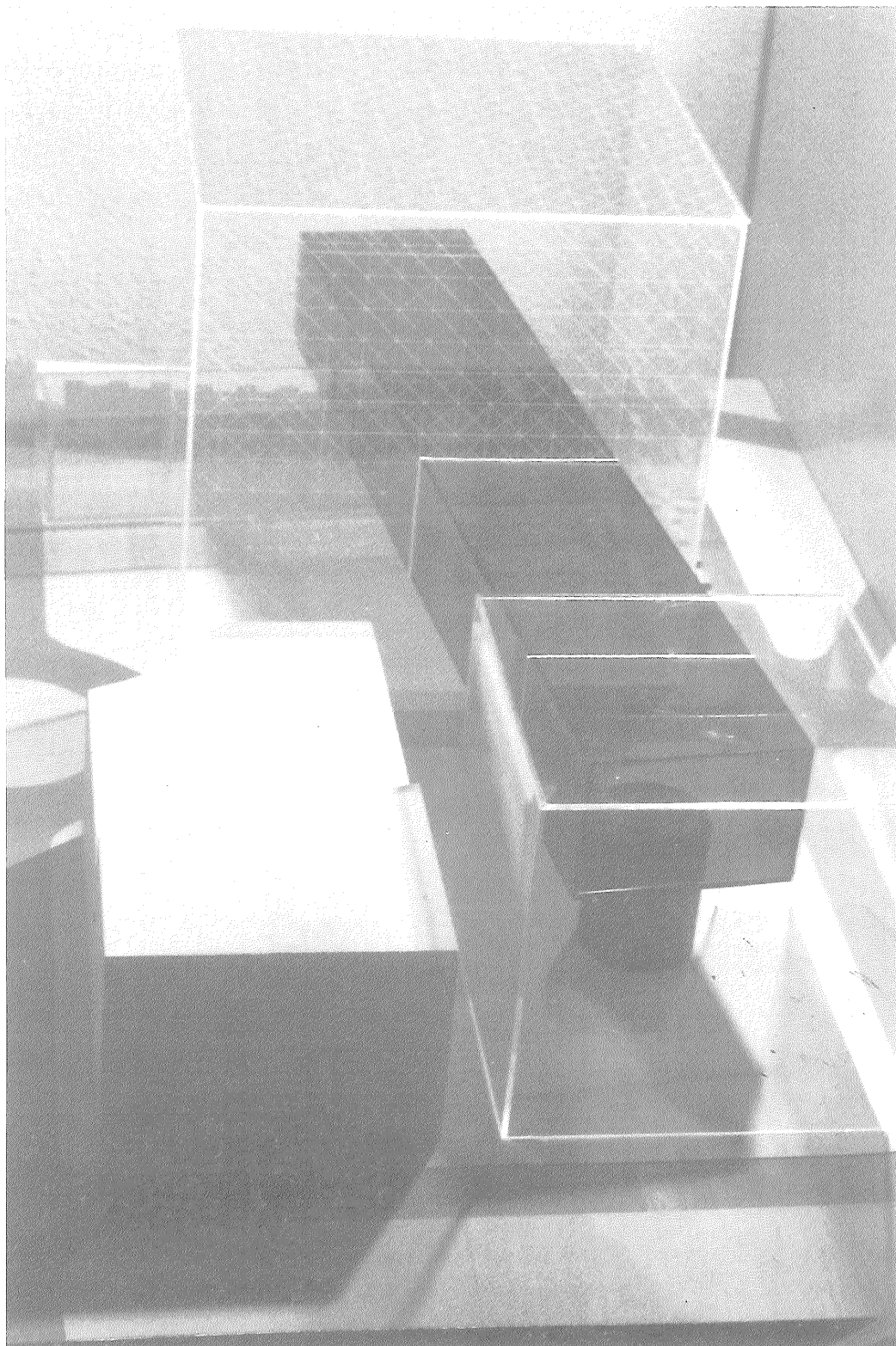


mente imposibles y que incluso son los ejemplos de la Bauhaus los más artificiosos y menos neutros de toda la historia de la arquitectura. Ello implica una discusión sobre la propia naturaleza de los medios para producir la forma artística o arquitectónica unas veces más narrativos o retóricos y otras más instantáneos y técnicos, sin que uno de unos no de otros se derive necesariamente la opacidad o transparencia del objeto producido. Y, además, es necesaria mucha cautela a la hora de establecer semejanzas con los modos de operar en otros campos del arte, como los ya citados de la literatura o la fotografía.

Ahora bien, volvamos a retomar lo que antes decíamos de la, por una parte, conexión de la arquitectura de Juan Daniel Fullaondo con ciertos precedentes y secuelas de la modernidad arquitectónica, o incluso de las vanguardias artísticas del siglo XX en general, y, por otra parte, de su utilización de medios o mecanismos extremadamente complicados en la producción de la forma de sus edificios. Ahora nos empezamos a aproximar a una cierta comprensión de lo que se esconde tras la ingente colección de signos e imágenes diversas que aparecen en este libro. Para Juan Daniel Fullaondo, Piranesi y Superestudio resultan ser equivalentes en sus preferencias referenciales y también caminos a explorar simultáneamente en gran parte de sus proyectos; en uno está lo más abigarrado, agobiante, denso y hasta imposible de su arquitectura, en el otro está lo más distendido, universal, ilimitado y conceptual, su otra cara no menos importante.

Nada más opuesto que lo uno y lo otro, no ya en la obvia disparidad de su contenido, sino en la mentalidad de sus creadores, en su lenguaje, en la naturaleza de sus imágenes. Las tumultuosas formas barrocas de Piranesi contra la casi inmaterial geometría de Superestudio, metáforas respectivamente de la opresión y la libertad, del final del tiempo y del comienzo de un tiempo nuevo. No es la primera vez que un arquitecto o un movimiento arquitectónico deshace la radical incompatibilidad entre dos mundos antagónicos, convirtiéndolos en equivalentes, redefiniendo su sentido o simplemente considerándolos desde una nueva posición. Ésta es una de las pruebas del genio, el cambio del punto de vista, el reconsiderar y ver de otro modo lo que ya se conocía, dando lugar a formas cargadas de nuevos significados.

Juan Daniel Fullaondo toma, así, de Piranesi precisamente aquello que le vincula con la sensibilidad de las vanguardias modernas: su ruptura de las conexiones entre los elementos lingüísticos de la arquitectura histórica, dejándolos aislados, solos, de modo que puedan dar lugar a construcciones donde el lenguaje mismo se presenta desestructurado y los elementos de la arquitectura intensificada en su individualidad. De Superestudio, un derivado extremo de la arquitectura moderna, toma algo no muy distinto: su eliminación de las jerarquías, la ausencia de escala, la situación incierta y también opresiva del hombre en un medio equipotencial cuyos límites, otra vez como en las pinturas de Rothko, han sido conscientemente desdibujados. La figuración y la geometría, lo material y lo



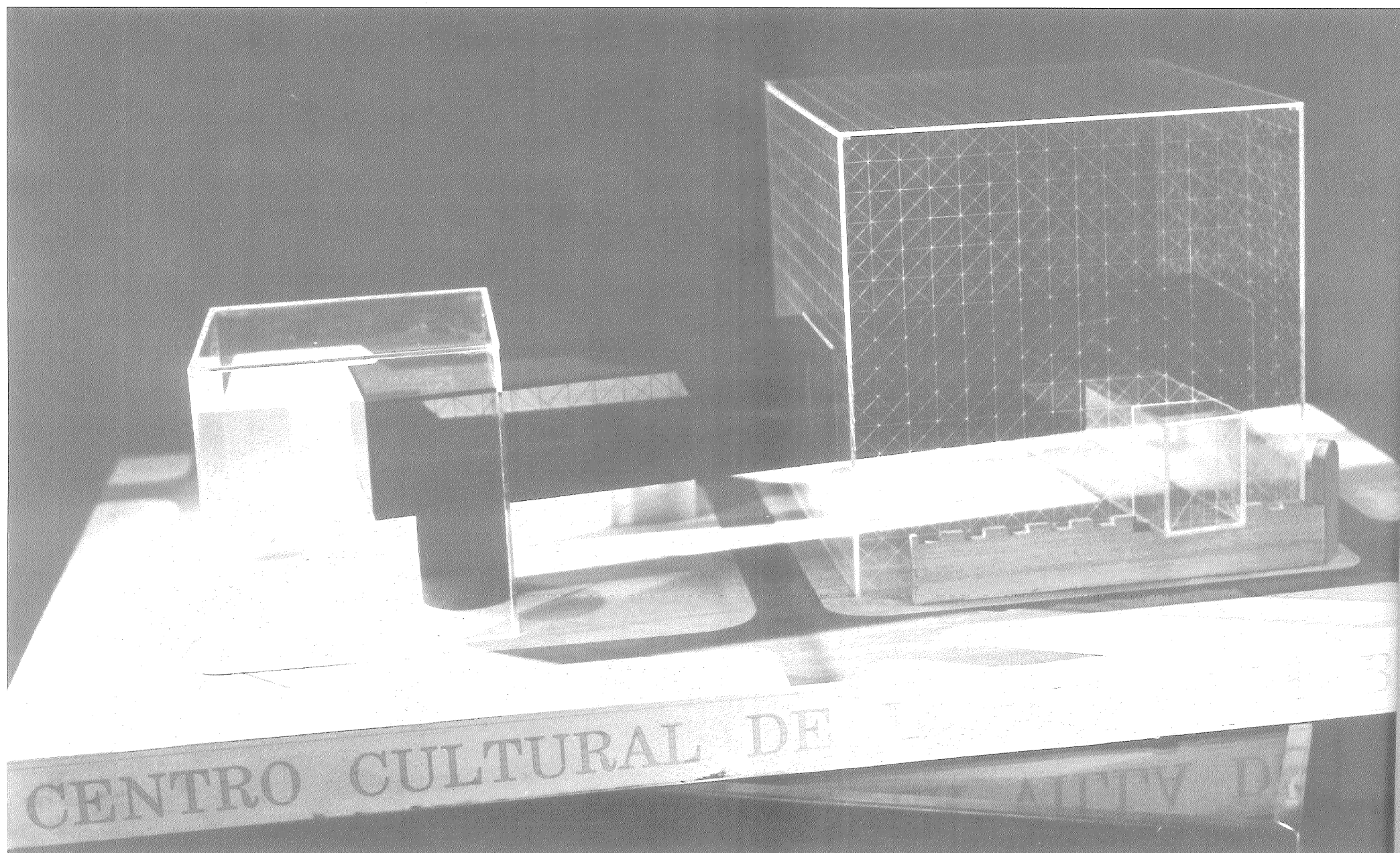
inmaterial, lo histórico y lo futurista, en definitiva, los dos horizontes de la arquitectura formando parte de una misma obra. En cada momento, se vislumbrará uno u otro, sucesiva o simultáneamente, ante la perplejidad de quien busque en Juan Daniel Fullaondo un camino uniforme o una evolución lineal de su arquitectura.

No extrañará, por tanto, que ahora Juan Daniel Fullaondo esté interesado sobre todo en dos artistas que resumen, seguramente mejor que ninguno otro, estas cualidades encontradas de la modernidad en su más amplio sentido: Giorgio de Chirico y Marcel Duchamp. Otra vuelta de tuerca sobre su conocida admiración, en el campo de la arquitectura, por Frank L. Wright y Mies van der Rohe.

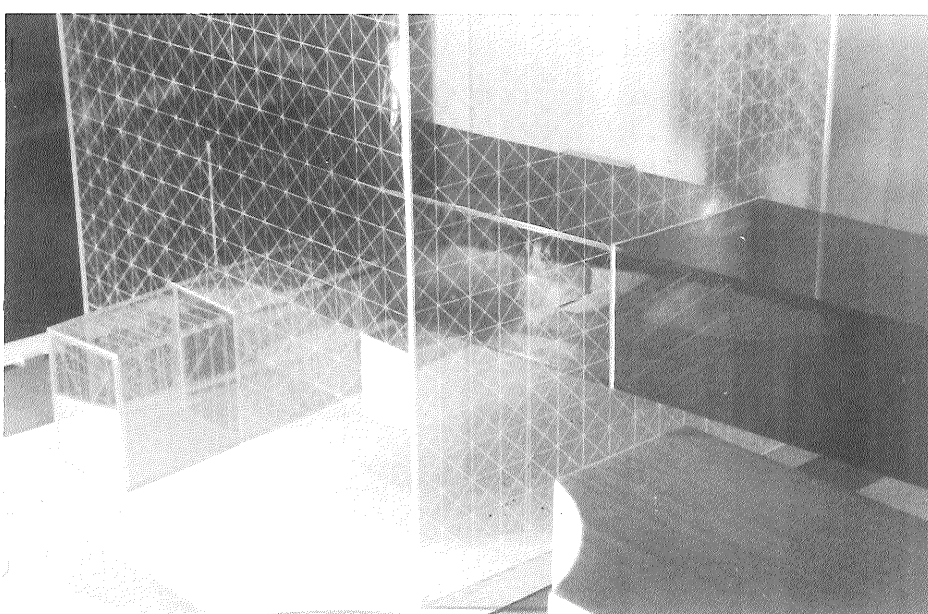
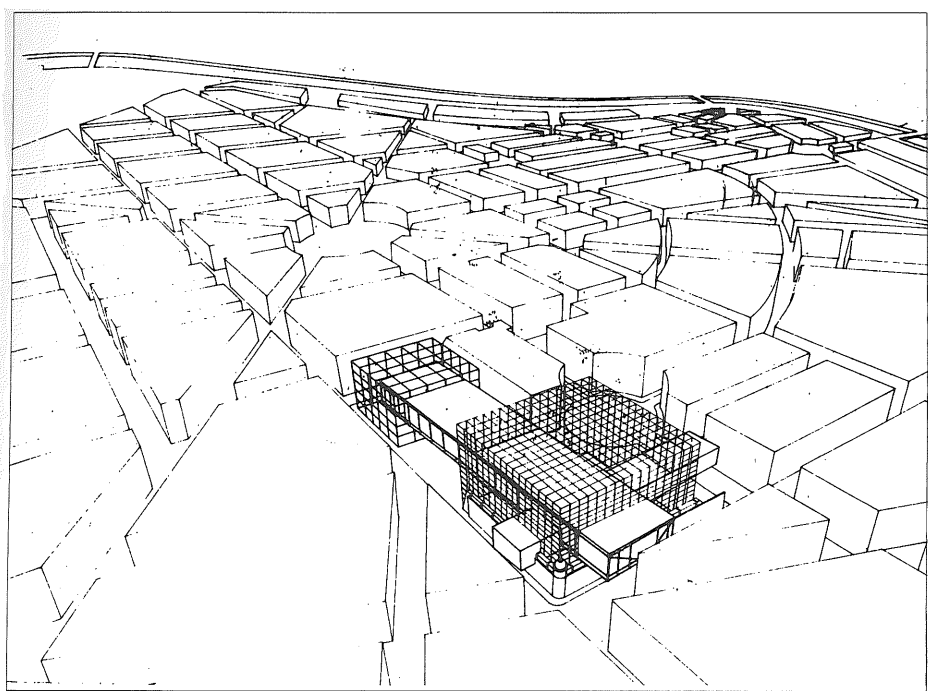
Como Piranesi y Superestudio, de Chirico y Duchamp ilustran cada uno en su ámbito propio el cómo se produce este contacto con el mundo real a pesar, o precisamente a causa de la complejidad de los medios empleados, tal como es complicado y artificioso el proceso de impresión, revelado y hasta manipulación de una fotografía en el laboratorio. Y, junto a esto, también aparece en la arquitectura de Juan Daniel Fullaondo una última cualidad que podría igualmente relacionarse con la fotografía: la velocidad. Velocidad en la realización y velocidad en su encadenamiento de referencias, que forzosamente desemboca en una intensificación de los propios rasgos del objeto proyectado o construido.

La velocidad, como lo es para un pianista que interpreta una determinada obra, es en Juan Daniel Fullaondo una prueba del dominio del oficio de arquitecto y un modo de mantener su actividad en permanente movimiento; Oteiza dice en algún momento que el barroco se hace oscuro y pesado cuando pierde velocidad. En el caso de Juan Daniel Fullaondo, tienen velocidad tanto edificios como el de oficinas de la Plaza de Santo Domingo en Madrid, una construcción de estructura metálica y muro cortina sometida a ritmos muy cortos y bruscos contrastes en la fachada, como el pequeño pabellón de Granada, que pasa de una primera versión de proyecto extremadamente complicada, donde dominan las líneas inclinadas y las imágenes tecnológicas, a la solución construida de una gran simplicidad, sin otro rastro de oblicuidad que la línea de coronación de la fachada y con materiales de construcción absolutamente convencionales.

Es también la velocidad la que impulsa a llenar por completo el plano de un proyecto, a dejarlo casi sin blancos, como esos dibujos de Sol Lewitt en que trata de cubrir la superficie total con líneas, curvas o rectas, largas o cortas, que no llegan a tocarse pero tratando de alcanzar la mayor densidad posible. Esa densidad de la arquitectura de Juan Daniel Fullaondo, que cobra vida en su permanente agitación, en sus cambios de posición y de ritmo, incluso en la ocupación literal de todo el campo del proyecto como sucede en el plano de la Plaza Picasso de







Madrid, como lo hacen las formas del mejor barroco o como esos dibujos de Lewitt, vuelve a insistir en la importancia que él mismo concede a los mecanismos generadores de la forma, por encima de su eventual figuratividad o abstracción. Pero, para que nada quede sin su contrapartida, al mismo tiempo que esta densidad formal, también busca la inmediatez y transparencia en las obras que ya hemos mencionado y, todavía con mayor fuerza, la presencia del vacío, de los blancos sobre el plano. La insistencia de Juan Daniel Fullaondo en la visión espacial de la arquitectura, estrechamente vinculada a Bruno Zevi, y que se extiende hasta el planteamiento de una hipotética arquitectura minimalista basada precisamente en la existencia de un espacio vacío como protagonista de la forma del edificio, da lugar a un nuevo cambio de enfoque, esta vez concretado en el vaciamiento del centro de la arquitectura.

Como toda arquitectura y el arte modernos, Juan Daniel Fullaondo detesta la rigidez de la simetría como mecanismo de ordenación y prefiere desplazamientos asimétricos de las formas, creando equilibrios más dinámicos. Sin embargo, el vaciamiento del centro conduce a una de sus situaciones predilectas y que, de algún modo, es una especie de perversión de la simetría: la dualidad, la tensión entre dos objetos semejantes que dejan desocupado el espacio entre ellos. No es otra cosa que una potente dualidad el Palacio de Congresos de Granada, dialogando con el Palacio de Carlos V de Machuca allá arriba, como dos versiones sucesivas de una misma forma y con el espacio de la ciudad abriéndose vacío entre ellos. Diálogo que se repite entre la gran sala central del Palacio y el anfiteatro abierto de la cubierta, esta vez con el vacío interpuesto de la materialidad constructiva del edificio. Y, obviamente, sin esta idea de dualidad no tendría ningún sentido la propuesta para el Centro Cultural de la Alhóndiga de Bilbao, donde se enfrentan los dos enormes cubos en las dos manzanas contiguas, iguales y distintos, separados y acentuándose su discontinuidad por el puente que, tendido sobre el espacio público de la calle, los interpenetra.

Según uno de los muchos comentaristas del *Ulysses*, el profesor Ralph W. Rader de la Universidad de Berkeley, el interés de James Joyce por la imagen tantas veces repetida de los dos huevos de albatros con puntos negros y de las dos rocas de Simbad el Marino tiene su raíz en la vinculación de Molly con Gibraltar, uno de los misterios no desvelados del libro. Molly, en su monólogo final, recuerda haber perdido en una ocasión el barco de Algeciras y también a un tal Ulysses S Grant bajando de un barco en Gibraltar. De esta vinculación, sobre la que teje todo el final de la obra, deduce el profesor Rader que para Joyce, como para Dante, Ulises no descansa definitivamente en Itaca tras el retorno que es la propia razón de ser del libro, sino que parte de nuevo, en busca del conocimiento y la gloria, pasando a través de las rocas del Estrecho de Gibraltar, de los pilares de Hércules, en busca de una nueva aventura y también de una nueva destrucción.